

SHINKEIZU (真景図), OU “PINTURA DE UM CENÁRIO REAL”

*Fernando Carlos Chamas
Madalena Hashimoto Cordaro*

RESUMO: Tomando por objeto as pinturas de paisagens (*shinkeizu*) do pintor Ike-no Taiga (1723-1777) e relacionando-as com as tradições da era clássica (*Yamato-e*, *waka*, literatura de diários) e medieval (*meisho-e*, *haikai*, literatura dos retirados) e com certas discussões filosóficas (aspectos do taoísmo, xintoísmo, zenbudismo e neoconfucionismo) do período em que o pintor se insere, busca-se fazer uma análise de sua nova forma de representação visual, baseada na experiência empírica, e de suas características enquanto importante faceta da cultura citadina de Edo.

ABSTRACT: Taking as object of analysis Ike Taiga (1723-1777) landscape paintings (*shinkeizu*) and relating them to the traditions of the classical (Yamato painting, *waka*, diaries literature) and the medieval eras (*meishoe*, *haikai*, recluse's writings) and the philosophical discussions of the period within the painter lived, it is aimed to do an analysis of his new visual representation form, which is based in empiric experience, and its characteristics as an important aspect of Edo townsmen culture.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura japonesa, período Edo, poetas-pintores, *bunjinga*, Ike-no Taiga.

KEYWORDS: Japanese painting, Edo period, *literati* painters, *bunjinga*, Ike Taiga.

1. A Perene Tradição Clássica de Heian a Edo

Poder-se-ia iniciar este artigo traduzindo o termo *shinkeizu* como “pintura de um terreno/local verdadeiro” embora tal compreensão talvez soe injusta em relação à

venerada tradição clássica da pintura japonesa quanto ao tratamento de suas cenas famosas, como se estas fossem falsas ou inexistentes. Nota-se, entretanto, que, ao se considerar toda uma produção pictórica de localidades reais, torna-se visível uma posição eminentemente empírica da cultura do período Edo. Assim ocorre pois as pinturas anteriores que tinham como temas locais conhecidos quase nunca partiam de uma experiência direta do artista, expressando, antes, um imaginário tomado de empréstimo da poética clássica da corte de Heian com a intenção de evocar *tropos* verossímeis partindo de um conceito metafórico japonês de “lugar” Yamato, nome de uma antiga província, é o maior exemplo disso, pois *Yamato-e* (“pintura de Yamato”) passa a designar o veio nativo de pintura que se desenvolveu em conjunto com o verso clássico, “poema/canção de Yamato” *waka*, apresentando poemas e imagens referentes a lugares famosos (*tropos* poético) ampliando mutuamente seu conteúdo sentimental. A pintura, assim, também personifica o embate entre o nativo e o importado do Continente, oposição que vem a ser codificada na classificação da produção visual em *Yamato-e* (“pintura de Yamato”, com tema e estilo japoneses) e *Kara-e* (“pintura de T’ang”. com temas e procedimentos técnicos praticados nas dinastias Sui, 581~618, e T’ang, 618~907, ou, simplesmente, “pintura chinesa”).

Tentando expressar, através de topônimos, uma gama de afetos, emoções, índices sazonais, erudição e sensibilidade, os poetas da corte empregam nomes de lugares como “traveseiro de poemas”, *uta-makura*, produzindo esperados estados de espírito no ouvinte. Alguns signos referentes a lugares específicos são tão utilizados que se tornam simbólicos, sendo usados por poetas e pintores sem que eles sequer os conhecessem fisicamente. Embora não nos tenham sido legados exemplos, consta que poesia e pintura na era clássica se associavam intrinsecamente, especialmente no gênero “biombos de poemas” (*byôbu uta*) no qual folhas de poemas *waka* e pinturas eram coladas em biombos.

Já a pintura dos séculos XIII e XIV, à primeira vista, revela de modo claro as influências chinesas, mas, com a influência do pensamento zenbudista (na produção que será nomeada *zenga*), vai se tornando mais e mais individuada de seu modelo. Seu foco em lugares exóticos e imaginários chineses (não mais segundo o gosto da nobreza centrada na Capital Heian-kyô, mas querendo intencionalmente imitar tal aristocracia) e sua função de transportar a mente para longe do mundo cotidiano, sem, no entanto, afirmá-los de modo factual, dão origem a uma pintura que constituiu uma parte vital da cultura zen conhecida como pintura *suibokuga*, “pintura [feita com tinta] *sumi* e água”. Na evolução desse modo pictórico uma rede de relações e oposições se estabelece com a tradição, como aponta Hashimoto:

Se a família Tosa é, em um primeiro momento, sinônimo de pintura *Yamato-e*, ulteriormente, seus membros pintores passam a enfrentar novas importações do continente. Contrapõem-se, assim, ao crescimento da família Kanô e à prática de aguadas de tinta *sumi*, ao modo das dinastias chinesas Song e Yüan (1279~1368), introduzidas durante o período Muromachi (1336~1573), cujas imagens mais representativas se encontram nas aguadas *suibokuga* zenbudistas de Sesshû e Shûbun¹.

1. Madalena Hashimoto, “A Família Tosa e a Construção da Arte Japonesa”, *Estudos Japoneses* 21, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 2001, p. 53.

Enquanto o apelo emocional e a profusão colorista (embora sutis) eram a vida e a alma do estilo *Yamato-e*, a pintura *suibokuga*, resultante somente de nuances monocromáticas de sumi, era tipicamente abstrata e sugestiva, com traços decididos que revelavam uma treinada concentração. Foi Sesshû, após retornar da China Ming, em 1469, quem produziu a primeira obra-prima originalmente japonesa, embora partindo de cânones exteriores. Sesshû não pertencia ao círculo dos pintores da Capital, pois vivia em uma distante região rural, misturava-se à gente de todas as camadas sociais e dedicava-se a um *suibokuga* que refletisse o espírito japonês. O olhar meditador em relação à natureza pregado pelo zenbudismo contribuiu para que os pintores-monges do Japão se concentrassem em encontrar suas próprias imagens de locais e suas plantas, flores, pássaros como sínteses iluminadas.

Ao se analisar as representações de locais através dos séculos, nota-se que quanto mais se aproxima o período Edo (1603~1868), mais as vistas vão se transformando, pois, se anteriormente eram trabalhadas pela imaginação poética e, portanto, centradas em poucos detalhes essenciais, passam a caminhar em busca de uma relação empírica entre a descrição topográfica e o delineamento de uma linguagem para simbolizá-los visualmente, ou seja, torna-se crucial a relação entre modelo e representação, realidade e linguagem. O diário de viagem ilustrado surgiu durante essa transição e exigiu duplo talento: competência literária e visual. O fato de pintores e escritores viajarem muito para experienciarem por si mesmos os locais representados já famosos pela tradição, ou descobrindo e catalogando novas especificidades, teve no espírito *ukiyo-e* de Edo um novo sentido: o deslocamento de homens sobre estradas novas de um modo “flutuante” e sempre desfrutador de um instante de efemeridade. Isso é revelado no esforço para transmitir os aspectos essenciais do cenário visualizado, como no gênero ao qual se denomina, em geral, “paisagem” (*fûkei*), que, mesmo defendido como produto de uma experiência individual do pintor, também se identifica com o gosto classicizante de uma clientela rica da sociedade de Edo, composta de grandes samurais – que se tornavam burocratas pobres e ociosos – e comerciantes emergentes, os quais, se ascendiam na escala econômica, eram ainda oficialmente desprezados, segundo o sistema neoconfucionista adotado pelo xogunato Tokugawa. Não se deve esquecer, também, o apelo comercial de tal atividade, pois a representação de locais-famosos serve também à guisa de cartão-postal e mapa-guia de viagem. A experiência da viagem para possibilitar a representação de locais considerados interessantes por quaisquer motivos é, de fato, necessária tanto para Hiroshige quanto para Hokusai consubstanciarem suas famosas séries de desenhos para estampas xilográficas, que serão editadas e reeditadas, copiadas e reproduzidas.

Entretanto, desde o final do século XVI já começava a ocorrer uma florescência de talentos, de pintores amadores, que passam a receber atenção e consideração e resultam por provocar um re-posicionamento de seu papel na sociedade. A produção artística, com o cessar das guerras por poder, vai aumentando continuamente, assim como o vão os seus consumidores, e um novo tipo de artista surge, os *machi-eshi* (pintores citadinos²), que literalmente vendiam os seus produtos na rua. O pintor Ike-

2. Os *machi-eshi* surgem na primeira metade do século XVII e não são pintores oficiais nem da corte nem

no Taiga também iniciou-se assim. Dois fatores são normalmente relacionados a essa condição. O primeiro é que Edo, atual Tôkyô, no século XVII, era a cidade na qual criação e aprendizado se encontravam privilegiados, visto ter sido recentemente estabelecida como pólo político e cultural, em oposição à tradicional região de Kyôto. Os comerciantes de Edo passam a participar de atividades culturais e intelectuais, pois “começaram a se interessar por idéias que justificassem sua própria identidade enquanto classe, retirando o seu estigma de classe improdutivo”³. Outro fator que contribuiu para a aceitação das pinturas de paisagens foi a crescente mobilidade física possibilitada pela extensa rede de estradas que se desenvolve no período, atividade que exigia guias e diários de viagens como os ilustrados⁴ referidos anteriormente. Mais e mais pessoas passam a colecionar imagens de lugares visitados ou apenas conhecidos através de guias de viagens. Finalmente, o que estimulava não espontaneamente as viagens, foi uma engenhosa política para manter o poder pelo clã Tokugawa: *daimios* eram forçados a manter residência e a gastar metade do seu tempo em Edo, durante a qual também se deleitavam em entretenimentos cada vez mais vigorosos e esfuziantes.

Pelo início do século XVIII, o Japão havia desfrutado de uns cem anos de relativa paz e prosperidade, durante o qual o patrocínio das artes tinha gradualmente se expandido e incluía grande número de amadores e estudantes. As escolas tradicionais de pintura, Kanô e Tosa, mantinham suas posições, mas com, segundo alguns críticos, um relativo “decréscimo em criatividade” – é fascinante, entretanto, apreciá-la, e compará-la à produção mais caracteristicamente representativa do período. Os estudiosos do confucionismo, em particular, começaram a procurar novas formas de expressão artística. Como era de se esperar, eles se voltaram para a China, onde uma forte pintura tradicional de aristocratas letrados já era dominante há muito tempo. Estudantes da escola japonesa de pintura também se voltaram a essa fonte de influência.

2. *Ike-no Taiga*

Ike-no Taiga (1723-1776) percorreu um caminho emblemático das várias mudanças que ocorreram nessa transição da tradição clássica. Foi o primeiro artista profissional a alcançar reconhecimento por expressar sua moral e suas experiências nas pinturas. Suas cenas topográficas diferem totalmente das anteriores, tendo recebido uma nova denominação, *shinkeizu* (“pintura de uma cena real”). Essa pintura personificaria, segundo

do xogunato nem das províncias. São anônimos e produzem também o que se designa *kanbunbijin*, pinturas cuja temática recai em mulheres das áreas de prazer, os *kuruwa*.

3. Madalena Hashimoto, “O Pensamento no Período Edo”, *Estudos Japoneses* 18, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, p. 82.
4. O diário de viagem começou no século X, como gênero literário posteriormente denominado *kikô bungaku*, que incluía muitos poemas e alusões poéticas, como o *Diário de Tosa* de Ki-no Tsurayuki (ca 870~945) e Saichô (767-822). Por registrarem características culturais da época em determinados locais, os diários passam a ter uma importância histórica. In Melinda Takeuchi, *Taiga's True Views: The Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan*, California, Stanford University Press, 1992, pp. 126-128.

uma compreensão ampla, um espírito amante de viagens – lembre-se que a viagem como valor positivo surge somente no período Edo. Menos dependente das convenções, as pinturas do gênero *shinkeizu* manipulam a linguagem ao aceitar as tradições da pintura, acordando-as à experiência empírica de uma forma que expressasse os sentimentos e a experiência do artista⁵. O empirismo, assim, incorporou e popularizou o novo estilo de origem chinesa, tornando-o agradável pela adequação às idiossincrasias locais.

A pintura *shinkeizu* exigiu do artista que transcendesse as técnicas do pincel e da tinta para alcançar a essência da representação da paisagem. Os *shinkeizu* de Taiga não só foram altamente valorizados durante o tempo de sua vida como também representaram um pilar crucial no desenvolvimento e estabelecimento da literatura crítica da vertente *nanga*⁶ e ajudaram a forjar uma identidade cultural de Edo nas décadas que se seguem sua morte.

Shûkidô, nome real de Ike-no Taiga, nasceu em Kyôto no período Kyôhō (1716-1736). Começou como um modesto “artesão” (categoria de manufatureiros e fabricantes em geral), produzindo sob encomenda objetos utilitários como leques, lanternas decoradas, selos e esboços de desenhos de base para a impressão xilográfica de livros, *hanshitae*. Seus desenhos e leques em xilogravuras tomavam como modelo imagens xilografadas conhecidas coletivamente como *Hasshugafû* (“Oito Tipos de Modelos para Pinturas”, 1672), ilustrando vistas chinesas, uma novidade para o Japão da época. Os temas que escolheu representavam as vistas que lhe pareciam serem as mais memoráveis, por serem menos conhecidas.

Taiga começou a se transformar em um homem educado seguindo a linha dos poetas chineses: *wen-jen*, em chinês; *bunjin*⁷, em japonês. No processo, ele descobriu a mistura dos estilos Ming e Ch’ing de pinturas transmitidas ao Japão. Naquele universo animado dominado pela estética ukiyo-e, manifestou-se de vários modos o envolvimento

5. Há a hipótese de que a pintura *nanga* (“pintura do sul”, outra denominação da pintura dos letrados chineses, em oposição à *hokuga*, “pintura do norte”) se constitua de três princípios operativos. O primeiro seria *shai* ou “pintando uma idéia”, constituindo-se do emprego de antigas técnicas de grandes mestres do passado. Depois, *shasei* ou “pintura viva”, caracterizaria um tipo de “realismo” visual, como se fosse uma referência à natureza por si mesma. Por último, *ikkaku* ou “a personalidade ilimitada do artista”, teria o poder de comunicar as experiências e os sentimentos do pintor. As pinturas *nanga* (Dinastia Song do Sul, 1127~1279) frequentemente incluíam inscrições poéticas calculadas para revelar a reação emocional do artista. In Takeuchi, *op. cit.*, pp. 144-150.
6. O que veio a se tornar *bunjinga* no Japão foi um amálgama da pintura de ambas as escolas das Dinastias Song do Norte (960~1127) e do Sul (1127~1279) da China com as praticadas em Ming (1368~1644) e Ch’ing ou Qing (1644~1911). Sua virtude foi que isto pareceu completamente diferente das estabelecidas escolas de pintura japonesa, aproximando o pintor japonês ao caráter refinado do pintor-poeta chinês. Essa pintura Ming-Ch’ing ainda não tinha muita clientela, a qual se formou muito lentamente, mesmo dentro dos círculos que veneravam a cultura letrada da China. Os artistas que não eram empregados do governo reagiram contra o domínio da escola Kanô (escola oficial patrocinada pelo governo xogunal) e produziram novos grupos, como os ligados a Sôtatsu-Kôrin e Maruyama-Shijô, aos próprios *bunjin*, à nova Yamato-e, ao modo ukiyo-e e, mais tarde, ao estilo ocidental. Os artistas que produziam *bunjinga* eram notados por sua individualidade e por seu desprezo pelo mundanismo que dominava as recém desenvolvidas cidades. Além de Ike-no Taiga, destacaram-se Yosa-no Buson, Uragami Gyokudô, Aoki Mokubei, Tanomura Chikuden, Tani Bunchô e Watanabe Kazan. In Takeuchi, *op. cit.*, pp. 11-12.
7. Compõe-se dos ideogramas “letra” e “pessoa”

do pintor com várias experiências cotidianas. Imitando o ideal chinês da busca do conhecimento através da observação e do estudo da natureza, Taiga dedicou-se a muitas jornadas através do Japão e aos estudos de botânica, caligrafia, poesia, cerimônia do chá, herbalismo, dança e antiquarismo, o que, apontam os estudiosos, deve tê-lo encorajado a transferir padrões de pensamento empírico para as questões da pintura – não nos esqueçamos de que os movimentos do enciclopedismo e cientificismo já atingem o Japão, através dos comerciantes holandeses e chineses presentes em Deshima, Nagasaki. Suas viagens e estudos foram auspiciosos, pois ocasionaram uma rede de apreciadores, auxiliando-o a difundir o novo estilo *nanga*, e fornecendo-lhe o assunto que se tornou central em sua arte: locais verdadeiramente existentes. Escalando gradualmente a fama por seu estilo pictórico e sua caligrafia desde os quatorze anos de idade, Taiga buscava compreender os novos modos artísticos, particularmente chineses, para lhes infundir uma sensibilidade poética própria.

A jornada de Taiga em Edo seguiu um estabelecido padrão japonês: pessoas viajavam pelo país à procura de patrocínio e ofereciam diversões culturais ao xogunato⁸ em troca de alojamento, benefícios vários e apresentações. Iniciando-se na geração de Taiga, essa prática acabou por se tornar um meio de vida para muitos artistas ligados ao movimento *nanga*.

Entre 1766 e 1776, uma gregária comunidade de estudantes e pintores freqüentemente participava de banquetes e reuniões, durante os quais expunham e compunham poemas, registrando-os em fina caligrafia enquanto tomavam chá ou saquê. Taiga tanto organizava reuniões tais como também a elas atendia. Além de discursar prontamente sobre teorias de pintura, o pintor-poeta parece ter se esforçado também para levar adiante as técnicas de representação visual.

A poesia chinesa de Gion Nankai (1677-1751) teve conseqüências decisivas em sua arte. Seus escritos revelam uma tomada de consciência, no século XVIII, do individualismo e defendem o cultivo do incomum e do estranho como componentes necessários da imaginação de um estudante, qualidade que Taiga possuía em abundância.

Sob a influência do “Manual do jardim da semente de mostarda”, *Kaishien Gaden*⁹ Taiga pintou sua cidade nativa como uma vila no interior da China cujos poucos habitantes, quando apareciam, usavam roupas chinesas. Não podendo viajar para a China, ele a inventou, dela recebendo muito mais do que uma coleção de motivos, composições e modo de pincelar: também um volumoso conhecimento em conceitos filosóficos e dimensões morais estão implícitos em suas representações paisagísticas.

8. “Os samurais patrocinavam e consumiam uma cultura aristocrática, tais como o teatro nô, as obras pictóricas da família Kanô, a composição de versos e prosa em língua chinesa, enquanto que as demais classes se caracterizavam pela absorção do teatro kabuki, [...] e de pintores anônimos de usos-e-costume (*fûzoku*) e *ukiyo-e*”. In Madalena Hashimoto, *O Pensamento no Período Edo*, p. 80.

9. Atente-se, entretanto, que: “A importância das regras dos manuais chineses na formação das atitudes da primeira e segunda geração de pintores japoneses *nanga* sobre a arte não pode ser superestimada. O *Kaishien gaden* continha uma grande variedade de histórias, teorias e imagens visuais das pinturas chinesas. Publicado em 1679 na China e depois no Japão, esse manual representava uma aproximação da pintura ao caráter distinto de uma obra de arte da escola de persuasão do Sul. Isso permitiu um desvio da cultura letrada de dentro de seus meios”. In Takeuchi, *op. cit.*, p. 43.

Os estudos de dicionários geográficos e enciclopédias chinesas que Taiga executou parecem ter estimulado sua sensibilidade para o *ethos*/caráter de um lugar e impelido-o a dedicar comparável atenção aos lugares japoneses. Desde o final de T'ang, a antiga tradição de fazer mapas e cálculos regionais coincidia em parte com a atividade dos pintores. As enciclopédias foram, assim, muito populares, no Japão do século XVIII. O ponto de vista elevado (“visão de águia”) e as camadas de distantes montanhas (características compartilhadas em mapas e enciclopédias), também sugerem a influência chinesa em Taiga.

Algumas vezes, seguindo-se os estilos das pinturas japonesas – que foram importados, às vezes copiados de xilogravuras chinesas e, usualmente, influenciados pelas tradições iniciais dos japoneses letrados –, pode-se demonstrar como os ideais chineses penetraram no Japão, como conclui Addis: “Porque essa doutrina literária tinha sido em parte disseminada por artistas chineses visitantes, o movimento *nanga* não pode ser entendido em sua totalidade sem se considerar impacto de mestres como I Fu-chiu (1698 ~ ca 1747)”¹⁰ (Ilustr. 1).

Em termos de pintura de paisagens, I Fu-chiu foi um dos artistas chineses mais importantes. Comerciante por profissão, fez uma série de viagens para Nagasaki entre 1720 e 1747. Ainda segundo Addis:

Embora não tenha sido o principal artista, personificou em suas paisagens a “suavidade” e o contido espírito poético dos mestres da China da dinastia Yüan, e assim representou uma legítima fonte estilística para os poetas-pintores japoneses [...], que então passavam a valorizar as pinturas de I Fu-chiu, copiando e publicando livros de suas paisagens¹¹.

Assim, os artistas visitantes da China exerceram enorme influência na história do *nanga*. Primeiramente, estimularam os pioneiros a procurar uma nova visão e, mais tarde, ajudaram-nos a codificar e a refinar uma doutrina literária conservadora de composição e pintura. A política de seclusão do governo Tokugawa colaborou para aumentar a influência dos pintores chineses que eram, juntamente com os holandeses, os únicos permitidos a terem contatos econômicos com o Japão. Ainda segundo Addiss:

Os nativos ficavam tão entusiasmados para encontrar profissionais do exterior que foram mais influenciados do que o teriam sido se vivessem em uma sociedade mais aberta. Muitos estudiosos atestam que o impacto dos visitantes chineses foi maior do que as qualidades mesmas de suas próprias obras. Por seus modelos, ensinamentos e encorajamento, legaram uma contribuição decisiva e permanente para o mundo da arte japonesa¹².

Sem dúvida, a produção artística do período Edo, em todos os segmentos, formatos e gêneros, foi prolífica, não sendo cabível, parece-nos, desmerecer o valor das fontes

10. In Stephen Addiss (ed.), *Japanese Quest for a New Vision – The Impact of Visiting Chinese Painters, 1600~1900*, Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1986, p. 105.

11. *Idem*, p. 15.

12. *Idem*, p. 105. I Fu-chiu herdou do pai um navio comercial que fazia a rota para Nagasaki e não é referido em nenhuma fonte chinesa sobre o período, sendo considerado um dos “Quatro grandes mestres do exterior” na arte dos poetas-pintores do Japão. In *idem*, p. 17.

que serviram de inspiração aos pintores e escritores. A presença chinesa na cultura do período Edo é incontestável não só na pintura como também na poesia e na prosa, para não referir a dramaturgia. Muitas vezes as “qualidades mesmas” das obras são sobrepujadas por características próprias que revelam um poderoso caráter de novidade, frescor e diferença.

3. Algumas Obras de Taiga

A obra “Cachoeira Minoo” (Ilustr. 2), de 1744, mostra um “lugar-famoso” (*meisho*), de gosto chinês pronunciado, diferente de qualquer representação de cena japonesa produzida na época. Seu formato, composição e coloração em tons de rosa e azul remetem explicitamente à pintura chinesa. Suas dimensões (136,4 x 29,9 cm) se associam ao formato alongado e ordenado segundo um eixo vertical central que era popular no século XVI na China. Esse *meisho* já tinha sido cantado pelos escritores *inja*¹³ Saigyô (1118-1190) e Kamo-no Chômei (1156?~1216). Taiga se baseou nas ilustrações do *Hasshugafu*. Não obstante as evidentes diferenças, elas partilham as cabanas com telhados de palha ou sapé em primeiro plano, as insinuações de uma névoa¹⁴ no desfiladeiro separando planos, o atalho curvo em direção à cabana e o flutuante contorno das rochas, como um maço de balões. A técnica se constitui de diferentes aplicações de tinta aguada. Devido ao tamanho e à superfície não absorvente do papel, essas aguadas exibem efeitos de manchas borradas, indistintas, vagas, fazendo supor uma pintura extremamente livre¹⁵. E, embora tal pintura em rolo vertical possa ser relativamente simples, seu conteúdo inclui muitas camadas de interpretação.

13. *Inja* (literalmente, “pessoa que se oculta”). *Inja bungaku* (literatura dos retirados) ou *sôan bungaku* (literatura da cabana) é a denominação que abrange os escritores convertidos ao budismo que praticam uma vida peregrina, ou reclusa numa cabana, e se permeiam essencialmente pela concepção budista de efemeridade (*mujô*). In Luisa Nana Yoshida, *Inja Bungaku. Considerações sobre a Literatura dos Retirados da Era Chûsei*, *Estudos Japoneses* 17, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 119-127.
14. Essa névoa mostra de forma mais empírica uma preocupação constante do estilo *yamato-e* com as nuvens (*genjigumo*), que ainda carecem de maior estudo. Podem simbolizar o movimento do tempo ou do vento, mas podem ser usadas como separadoras de planos (material ou espiritual), para destacar ângulos ou emoldurá-los, gerando uma perspectiva fictícia de um observador que observa do alto, sobre as nuvens. Ou seriam imagens da sua vidência, pinturas onde se sobrepõem os tempos real e psicológico. No topo das montanhas ou junto às cachoeiras, podem ser lugares de tangência entre dois mundos, de onde os budas e bosatsu vêm ao mundo para salvar os seres humanos. Lembre-se que a névoa, nos contos da obra *Ugetsu monogatari* (1776) de Ueda Akinari (1734~1809), é um dos elementos fundamentais para a ação do sobrenatural e do fantasmagórico.
15. Taiga apresentou o esquema de corte de lascas de madeira com uma maior variedade de dimensões e tonalidades. Para a texturização, misturou formas triangulares chamadas “corte de machado” e linhas finas chamadas “batidas de fibra de cânhamo”, na terminologia chinesa. Na China, esses dois modelos de pincelar estavam associadas ao realismo e ao abstracionismo, respectivamente. A palavra “sem obstáculo/apaixonados/ardente” (*i-p'in* em chinês; *ippin* em japonês) aparece nos rolos de Taiga, e, segundo o sistema de classificação chinesa, é muito individualista para ser julgado por regras convencionais. In Takeuchi, *op. cit.*, pp. 9 e 87.

O poema composto por Taiga está em chinês arcaico e contém forte referência ao taoísmo, o que suplementou sua dimensão visual. Transcreve-se a seguir a tradução do poema, composto de 28 ideogramas¹⁶:

A dança da imortal ornada de jóias à frente dos beirais,
No interior da caverna de cinabre,
“A sedução da Fênix” está sendo cantada no modo *shao*;
Raios de sol de outono cintilam além da esfera terrestre:
E, suspensa no alto do penhasco, uma cortina de gotas de cristal.

Como analisa Takeuchi, a primeira linha se refere à deusa do taoísmo, Hsi-wang-un (“Rainha-mãe do Oeste”), que, juntamente com o tipo de música, são imagens que aspiram à imortalidade, que dança como uma Fênix numa caverna de cinabre (minério vermelho). O ritmo musical *shao*, associado a um reino lendário muito antigo de um rei filósofo, é também convidativo e melancólico como o outono. A cortina de cristal que Takeuchi associa à cachoeira e a um mundo longínquo do caráter mundano que domina a cultura citadina do período Edo, seria, portanto, um portal que nos levaria para o além da morte, para a Imortal Rainha-mãe do Oeste.

No período classificado de intermediário em sua jornada como pintor (ca 1750-1759), Taiga se casou com Tokuyama Gyokuran, filha de um samurai e uma proprietária de casa de chá próximo a Gion, e lhe ensinou a pintar; sua esposa, por sua vez, introduziu-o nos cânones da poesia clássica¹⁷. É um período de procura por conhecimento espiritual e intelectual. A sobriedade e a disciplina das pinturas demonstram como o artista persiste em se coadunar a novos níveis de sofisticação e técnica.

Intensificando seus estudos de pintura chinesa, apropriou-se do estilo do mestre chinês I Fu-chiu e pintou “Rio Yodo na alvorada” que exhibe uma nova solidez na forma e uma composição mais fortemente integrada. Em comparação aos trabalhos anteriores, é uma pintura menos espontânea. O novo senso de plasticidade e volume é particularmente evidente quando se compara o plano de fundo das montanhas dessa obra com o da obra “Cachoeira Minoo”

Com sua aproximação aos quarenta anos de idade, uma importante alteração ocorreu na visão artística de Taiga, que renovou o interesse no estudo empírico da natureza, já manifestado no assim chamado “realismo” visual do “Maravilhoso Cenário de Mutsu”, de 1749. O pintor redobrou esforços em investir sua pintura com uma

16. “The bejeweled immortal dances on the front eaves;/ Inside the cinnabar cave, ‘Luring the Phoenix’ is piped in the shao mode;/ An autumn sunbeam glints beyond the earthly sphere:/ Hanging high upon the cliff, a curtain of crystal beads”, *apud Idem*, p. 11.

17. A poesia não era simplesmente uma obrigação cultural da aristocracia na era clássica japonesa, que estaria interessada em se equiparar à cultura chinesa ou a um status cultural particular. Havia um esforço de se expressar os sentimentos nativos, buscando-se uma linguagem própria frente à importação de diários oficiais chineses que ocorriam desde a antiguidade. Esse conhecimento era importante, mas mais importante era ter a capacidade de impregná-los com aspectos japoneses ou mesmo de criar uma ponte através dos elementos da natureza, ou o que se sói denominar “paisagem”. A poesia sempre foi concebida como uma forma básica que dá arte à vida comum, elevando o efeito da ficção equilibrada pela narrativa ou pela pintura, dando-lhes um valor que permanece no tempo e vence a morte.

notável sensibilidade poética no que se refere a elementos opostos, a uma maior preocupação com o assim chamado “realismo” visual e um lirismo sentimental, o que reaparece em várias pinturas que datam desse período.

A obra “Diário da Jornada aos Três Picos”, de 1760 (Ilustr. 3) – que abrange os montes Hakusan, Tateyama e Fujisan – está associada ao crescente empirismo na pintura do período Edo. Os desenhos desse diário representam um estágio decisivo em curso no século XVIII entre o muito difundido livro-modelo formal da pintura tradicional da época e o nascente desejo de observar e transcrever cenários naturais sob um enfoque temporal, de modo semelhante ao que já ocorrera nos diários poéticos praticados na corte de Heian, *utanikki*. A nova linguagem tinha que lidar com “a necessidade dessa proximidade e desse manuseio [...]: a consciência da passagem do tempo [...]”¹⁸ que a tradição dos *emakimono* postulava, assim como havia de considerar o fato de “já nascerem ligados a um texto”, e, ainda, atentar para as “sutis mudanças sazonais (*shiki-e*), um dos temas mais caros da poesia japonesa desde a sua origem”¹⁹. O movimento logo cruzou todas as correntes de pintura do período Tokugawa. Esses desenhos peculiares oferecem valiosos *insights* sobre a maneira de Taiga usar a paisagem natural como um ingrediente em suas pinturas que tentam representar a passagem do tempo.

Em “A Verdadeira Visão da Baía de Kojima” (Ilustr. 4), Taiga subordina as técnicas anteriores adquiridas durante o período de estudos intensos das formas e estilos chineses reintegrando-as de uma forma mais disciplinada. O pintor utiliza duas técnicas diferentes para as ondas: num primeiro plano elas são desenhadas como ondulações de linhas articuladas sugerindo água encapelada, à maneira que Katsushika Hokusai (1760~1849) e Utagawa Hiroshige (1797~1861) tão liricamente fariam no segundo período (1765~1868), ou período áureo, do *ukiyo-e*. Nos planos médios e no de fundo, as ondas são ondulações lineares.

Uma marca da maturidade de Taiga é o ritmo natural fluido, em uma imitação alegre do modo *Rinpa*²⁰ (pinceladas flexíveis, tintas empoçadas, o uso de materiais preciosos como a prata e uma pronunciada alusão às estações do ano), com o emprego de cores brilhantes do estilo nativo *Yamato-e*, mas com uma liberdade maior.

4. Aspectos Teóricos da Pintura Chinesa e Japonesa de Paisagens

As iniciais descrições chinesas de paisagens eram motivadas por uma busca taoísta da imortalidade, como se pode observar no poema e no modo de representação da “Cachoeira Minoo” onde as montanhas eram consideradas sagradas por serem personificações de divindades e pontos de contato com os seres humanos, o que é

18. In Madalena Hashimoto, “O Universo dos Rolos de Pintura Emaki”, *Anais do VIII Encontro de Professores de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, p. 87.

19. *Idem*, p. 88.

20. O termo refere as pinturas segundo os modos dos artistas ligados a Tawaraya Sôtatsu e Ogata Kôrin: *Kôrin-ha* > *rin'ha* > *rinpa*, ligados mais à corte do que ao xogunato.

fortemente sugerido pela nebulosidade. Segundo o zen-budismo, ao se apreender os princípios do cosmos que são revelados nas formas sagradas da natureza, beneficia-se do poder divino da criação. Durante o período das Cinco Dinastias (906-960) e Song do Norte (960-1127) na China, os pintores voltaram a sua atenção para os métodos de capturar a aparência das formas naturais, sob as quais jazia uma realidade imutável.

Embora no período Edo a China fosse fisicamente inacessível por causa da política governamental de seclusão, não o foi a sua apreensão enquanto fenômeno coletivo, através da visualização por meio de álbuns xilogravados de suas rochas, árvores, montanhas e rios que compunham sua geografia natural. É notável, como apontam alguns pesquisadores, que em *Genji Monogatari*, por exemplo, a China já era mais a parte de um processo de autodefinição cultural do que uma entidade geográfica atual; um plano de fundo arquetípico contra o qual os padrões nativos japoneses de pensamento e ação podiam atingir uma maior individuação.

Nos padrões nativos japoneses, há tradicionalmente dois paradigmas simbólicos para sua concepção enquanto cultura particular. Primeiramente, o paradigma dos períodos Yamato e Heian, quando o Japão era divino, pois criado por divindades e desde o início caracterizado como um conjunto de sítios específicos por sua inerente natureza sagrada. O mundo antigo japonês era habitado por deuses em forma de espíritos invisíveis, *kami*²¹. Como apontam vários estudos sobre os primeiros escritos sobre os mitos de criação no Japão, estes delegam aguda importância aos *tropos*, desde as primeiras eras²². A natureza, porém, está desprovida de padrões culturais: enquanto no ocidente o pensamento religioso parece afastar o homem da natureza (colocando-o muitas vezes contra ela), no oriente as deidades personificam forças, incluindo-se a força dos antepassados, com as quais o crente precisa estar em harmonia praticando certos ritos.

No segundo paradigma, do período Heian ao medieval japonês, do budismo esotérico praticado por Kūkai (774-835) aos ensinamentos zenbudistas de Dôgen (1200-1235), a sacralidade implícita dos *tropos* naturais convidava os adeptos religiosos a absorver o seu poder como ajuda à iluminação. A “voz” dos rios era o sermão de Buda e a “forma” das montanhas era o seu corpo puro, como a forma triangular e massiva de um buda sentado. Suas vestes se fundiam com um pedestal em uma cascata simétrica

21. Os *kami* eram vulneráveis e ubíquos, já que qualquer pessoa – viva ou morta – ou qualquer objeto ou lugar que possuísse um nome poderia ser assim considerado. Depois de uma tensão inicial em sua recepção, o budismo se estabeleceu em relação complementar aos cultos autóctones xintoístas. Inicialmente, o xintoísmo não superava o budismo em profundidade filosófica e imaginação artística, mas a devoção ao *kami* era muito enraizada para ser abandonada. O fato de que o culto nativo não apresentava desafios intelectuais ou oposição doutrinária permitiu uma mistura homogênea de práticas budistas e xintoístas e uma fácil associação entre os *kami* e os budas. Para promover o budismo, os monges budistas representavam os budas como *kami* superiores. O *kami* da montanha, tomando a forma antropomórfica de Buda, conduziria o seres humanos de uma vida xintoísta para uma morte budista.
22. De acordo com a mitologia xintoísta de século VIII em obras como *Kojiki* e *Nihon shoki*, Izanagi e Izanami estavam em uma Ponte Flutuante no Céu e investigavam o vazio abaixo com uma lança até focarem a massa amorfa da matéria. Eles a sacudiram com uma lança e o que pingou de sua ponta se aglutinou em um lugar chamado Onogorojima. Subseqüentemente, ilhas foram nascendo pelo ritual de cópula ou emergiram de várias substâncias corporais das divindades.

de dobras de tecido, como uma massa de bolo espessa e quente, mas sugerindo a nascente de um rio, uma fonte de sabedoria e conforto eternos. Kûkai, fundador da corrente Shingon do budismo esotérico, Mikkyô, pregava uma libertação através da sublimação artística dos desejos, ou da profunda apreensão da natureza e do cosmos. O indivíduo alcança isso purificando os seus sentimentos e a percepção do mundo através das artes. Assim, percebendo as mudanças da natureza exterior a ele, o indivíduo compreende sua própria natureza. Isso tem relação com os dois mundos do budismo esotérico: um mundo essencial espiritual, sublime e eterno, a se manifestar humildemente num mundo material, grotesco e efêmero. Porque o homem não pode compreender a essência do budismo esotérico, as características da arte deveriam sugerir sua aproximação máxima com Buda. A visão do efêmero deveria atingir uma perfeição visual concreta e distante do artificial. Essa valorização da reação visual-poética emocional frente a um mundo tão ilusório como simbólico, embora passe pela expressão individual do artista, era tanto mais valorizada quanto mais revelava uma estrutura filosófica-religiosa nativa e coletiva.

No período medieval japonês, o zen se uniu ao budismo, ao se associar a seu ideal, a tranqüilidade da mente. As pessoas adquirem uma experiência mística na qual suas vidas entram em contato direto com Buda, através da concentração da mente, sem leitura ou interpretação de escrituras, focalizando-se num mestre como personificação viva da verdade. Assim, o zenbudismo atribuía muito valor ao *sansuiga* (“pintura de montanhas e rios”) por sua possibilidade de contato espiritual com a natureza. Tal pintura alcançou a perfeição com o monge Sesshû Tôyô²³ (1420~1506).

Pelo período Edo, a ligação japonesa aos *tropos* já não era nem puramente religiosa nem puramente secular. Vários elementos entrarão em sua composição: fatos históricos, poemas famosos, visitas de personagens históricos e literários, cerimoniais, pregadores e eventos milagrosos. Assim, é uma ligação em parte arquetípica e em parte emocional, mas que sofreu as influências do empirismo neoconfucionista do período Edo e da criatividade taoísta da antigüidade.

5. Confucionismo e Taoísmo

O confucionismo contribuiu na ênfase sobre o desenvolvimento da investigação moral e racional. “O neoconfucionismo é o sistema filosófico mais citado, devido a seu dito caráter oficial como porta-voz do xogunato em sua justificativa de adoção de determinadas medidas morais”²⁴. O taoísmo proporcionou uma apreciação da excentri-

23. “Os rolos que Sesshû Tôyô e Tenshû Shûbun (século XV) produziram, embora linguisticamente também utilizem os paradigmas clássicos do *emaki* (manipulação temporal do espaço, caráter narrativo, temas concentrados), são mais importantes por terem sido produzidos somente em econômicas aguadas de tinta *sumi*, sintetizando o essencial mundo zen-budista... pois o *emaki* perde seu caráter de expressão de valores culturais gerais (literários, religiosos ou militares) e se torna mais individualizado, marcador da produção de cada estilo e/ou família artística pictórica”. In: Madalena Hashimoto, *O Universo dos Rolos de Pintura Emaki*, cit., pp. 87-94.

24. In Madalena Hashimoto, *O Pensamento no Período Edo*, cit., p. 78.

cidade e crescente individualidade que dirigiram a visão de Taiga em direção ao mundo natural e ao autodesenvolvimento, sintetizando forma e sentimento.

O confucionismo começava a provocar uma reação de liberação da individualidade, contra os deveres tradicionais esperados de cada classe. Taiga é dito pertencer à primeira corrente do confucionismo, que ganhou influência no Japão de Tokugawa, a do neoconfucionismo do filósofo de Song, Chu Hsi (Shushi, em japonês, 1130-1200). Seus princípios se diferenciavam radicalmente das crenças budistas que prevaleciam no Japão antes disso, cujo mundo fenomênico era ilusório e não servia de estudo. Como os gregos e seus predecessores na China, os filósofos de Song incluíam uma cuidadosa observação dos sinais naturais, tanto na Terra como no Céu, em sua procura por respostas para as questões filosóficas. Para os japoneses, assim como para os chineses, o estudo da geografia era parte integral do processo de aprendizagem. Taiga se associou aos seguidores de Ogyû Sôrai (1666-1728)²⁵, contestador da facção dominante que praticava o estudo de ensinamentos confucionistas através de interpolações anacrônicas dos últimos pensadores de Song. Ele exortava a leitura direta dos textos antigos, defendia a literatura composta em estilo clássico²⁶ e enfatizava que cada indivíduo deveria cultivar o talento que possuísse. Isso contribuiu para a mudança da posição social do pintor. Enquanto, por exemplo, Bashô era um poeta de origem samurai, Taiga era um artífice profissional, mas os fatores sociológicos mudaram os critérios da história da arte japonesa, de como eles eram selecionados por posição social muito mais do que por qualidade ou mérito, e de como eles foram mudando durante o período da vida de Taiga, focando-se mais na apreciação do talento, onde quer que ele fosse encontrado. Acrescente-se que muito se deve à força consciente de uma nova categoria social surgida no período: a dos cidadãos, *chônin*, que englobava gente de diferentes classes e qualidades e se afirmava premiando os seus pares e emulando tradições, como também o haviam feito os samurais anteriormente.

Parece, portanto, que a investigação empírica confucionista atravessou todos os segmentos da sociedade Tokugawa e que essa inquietante busca para adotar, saber e representar as experiências diárias virtualmente não deixou nenhuma faceta da cultura japonesa intocada, abrindo caminho para o século XVIII.

Conjunto de crenças opostas e complementares ao confucionismo, o taoísmo fornece uma corrente de irracionalidade e criatividade para balancear o racionalismo disciplinado e pedante ao qual o confucionismo era propenso. Esses aspectos foram

25. Ogyû Sorai fazia parte do grupo de intelectuais que serviam ao xogunato.

26. “É interessante notar que, sob um disfarce de estudos dos clássicos, formou-se uma academia que acabou por se tornar porta-voz da classe dos comerciantes, legitimando suas funções e enaltecendo suas qualidades”, (p. 87) [...] “se entendermos o neoconfucionismo como um movimento de importação de idéias chinesas, desta vez buscada pelos samurais no poder, os estudos vernaculares (*kokugaku*) exerceram, então, um papel profundamente anticonfucionista, pois tentaram reestabelecer contemporaneamente o espírito japonês, através do estudo de seus clássicos”, (p. 94); assim “[...] não ocorreu uma importação do neoconfucionismo simplesmente, que teria sido dominante em todo o período Edo, mas houve muita discussão de diferentes conteúdos e, principalmente, muitas mudanças. Notamos embates entre o importado neoconfucionismo e o já japonizado xinto-budismo.” In Madalena Hashimoto, *O Pensamento no Período Edo*, op. cit., p. 98.

estimados pelos círculos freqüentados por Taiga. O conceito taoísta que forma a pedra angular da obra de Taiga é a noção de *ki*, um termo que engloba um espectro de significados desde o “maravilhoso” ao “bizarro”. chegando ao “excessivamente excelente” ao “amor ao não-premeditado” e ao “sem-obstáculo” Poderíamos assim sintetizar os valores que os também chamados “diletantes” abraçavam:

Apesar de seu artístico ecletismo, o japonês letrado (*bunjin*) partilhou uma dedicação aos ensinamentos confucionistas e à poesia, caligrafia e pintura chinesas, uma postura que tanto alimentou como serviu como um contraponto para os valores culturais promovidos pelo xogunato²⁷

6. Conclusão

Embora o conceito de *shinkeizu* como um novo tipo de pintura tenha se originado no círculo da pintura *nanga* centrado em Taiga, o termo se expandiu rapidamente e englobou outros tipos de pintura, hoje designando quase todas as pinturas de locais específicos. De um lado, ajudou a legitimar a sua existência e, de outro, deu ao artista *nanga* uma superioridade moral²⁸ sobre todos os outros artistas que esboçavam a natureza de modo realístico. Essa moral nos remete a alguns preceitos contidos no manual secreto de formação da escola Kanô: “a graça e o refinamento se encontram na energia, no espírito. A pintura verdadeira deve conter forma, trabalho e alma. Deve-se esquecer os desejos individuais; alcançando-se a iluminação, imbui-se do espírito e alcança-se a graça, o refinamento”²⁹. Para Taiga, o original sentido da palavra *shinkei* era um meio de expressão pessoal, como o potencial da poesia, personificando a apreensão do artista da verdade da natureza. O resultado do uso de Taiga dos dois estilos, o chinês e o japonês, foi a criação de uma afirmação visual sinérgica que comunica belamente sua própria experiência como um escalador de montanhas e seu amor em relação à sua sacralidade. Assim contribuiu Taiga para estreitar os laços entre a expressão artística e uma religiosidade de apreciação da natureza, com um senso estético precioso que, embora oriundo de terras estrangeiras, tornou-se um grande rio também no Japão.

27. In Christine Guth, *Art of Edo Japan – The Artist and the City 1615~1868*. New York, Harry N. Abrams, 1996, pp. 67~68.

28. O complexo termo *chen chin* (*shinkei*) apareceu no século X na China: a “verdadeira visão” representa a unidade entre a idéia a ser expressa e os meios técnicos usados para expressá-la, um feito somente atingível pela verdade digna e moral superior do indivíduo. Os tratados do período Edo sobre a pintura chinesa predatam o início da prática da pintura letrada. As compilações mais antigas feitas por artistas *Nanga* contaram com as origens chinesas. A filosofia chinesa de animação do movimento através do “espírito ressonante” (*ch’i-yün* em chinês; *kiin* em japonês) figurou proeminente nos primeiros tratados do período Edo. É o “espírito-ressonante” que origina a pintura. Está no artista, no cenário e na pintura, sendo, portanto, importante o caráter do artista. In Takeuchi, *op. cit.*, p. 143.

29. In Madalena Hashimoto, “Kanô-ha: Uma Escola que Atravessou Eras”, *Estudos Japoneses* 11, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, p. 85.

Bibliografia

- ADDISS, Stephen (ed.). *Japanese Quest for a New Vision – The Impact of Visiting Chinese Painters, 1600~1900* (“A Busca Japonesa por uma Nova Visão – O Impacto dos Pintores Chineses Visitantes, 1600~1900”). Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1986.
- BECKER, Idel. *Pequena História da Civilização Ocidental*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 11ª ed., 1980, pp. 157~159.
- GUTH, Christine. *Art of Edo Japan – The Artist and the City 1615-1868* (“Arte do Japão do Período Edo – O Artista e a Cidade 1615~1868”). New York, Harry N. Abrams, 1996.
- Hashimoto, Madalena. “O Pensamento no Período Edo”. *Estudos Japoneses* 18. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 77~100.
- . “Kanô-ha: Uma Escola que Atravessou Eras”. *Estudos Japoneses* 11. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 73~91.
- . “O Universo dos Rolos de Pintura Emaki”. *Anais do VIII Encontro de Professores de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 87~94.
- . “A Família Tosa e a Construção da Arte Japonesa”. *Estudos Japoneses* 21. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 2001, pp. 35~63.
- MASANORI, Kimura. *On Ancient Japanese Diary Literature* (“Sobre a Antiga Literatura Japonesa de Diários”). In *Transactions of the Conference of Orientalists in Japan* 34, Tôhō Gakkai, 1989, pp. 199~204.
- MINER, Earl. *Japanese Poetic Diaries* (“Diários Poéticos Japoneses”). Califórnia, University of California Press, 1969.
- MORRIS, Ivan. *The Cult of Beauty in The World of Shining Prince – Court Life in Ancient Japan* (“O Culto da Beleza no universo do Ilustre Príncipe – A Vida na Corte do Japão Antigo”). Londres, Penguin Books, 1964, pp. 183~210.
- TAKEUCHI, Melinda. *Taiga's True Views: The Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan* (“Os Cenários Autênticos de Taiga: A Linguagem da Pintura de Paisagens no Japão do Século XVIII”). Califórnia, Stanford University Press, 1992.
- TAZAWA, Yutaka *et alli*. *História Cultural do Japão: Uma Perspectiva*. Ministério dos Negócios Estrangeiros do Japão, 1973.
- YOSHIDA, Luiza Nana. “Hôjôki. O Retiro numa Cabana de Nove Metros Quadrados”. In *Anais do VIII Encontro de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*. Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 53~55.
- . “Inja Bungaku. Considerações sobre a Literatura dos Retirados da Era Chûsei”. In *Estudos Japoneses* 17. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 119-127.
- YOSHIKAWA, Itsuji. *Major Themes in Japanese Art*. (“Principais Temas da Arte Japonesa”). Trad. Armins Nikovskis. New York/Tôkyô, Weatherhill & Heibonsha, 1976.

Periódico

The Spirit of Hôjôki (“O Espírito do Hôjôki”). In *The East* 28(3):46~57, set./out., 1992.

Catálogo

Cinco Mil Anos de Civilização Chinesa: Relíquias de Shaanxi e os Guerreiros de Xi'an & Os Tesouros da Cidade Proibida: Símbolos da Autoridade Imperial. Organização Cristiana Barreto, José Mário Ferreira Filho. São Paulo, BrasilConnects, 2003. Exposição realizada no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez – Oca.

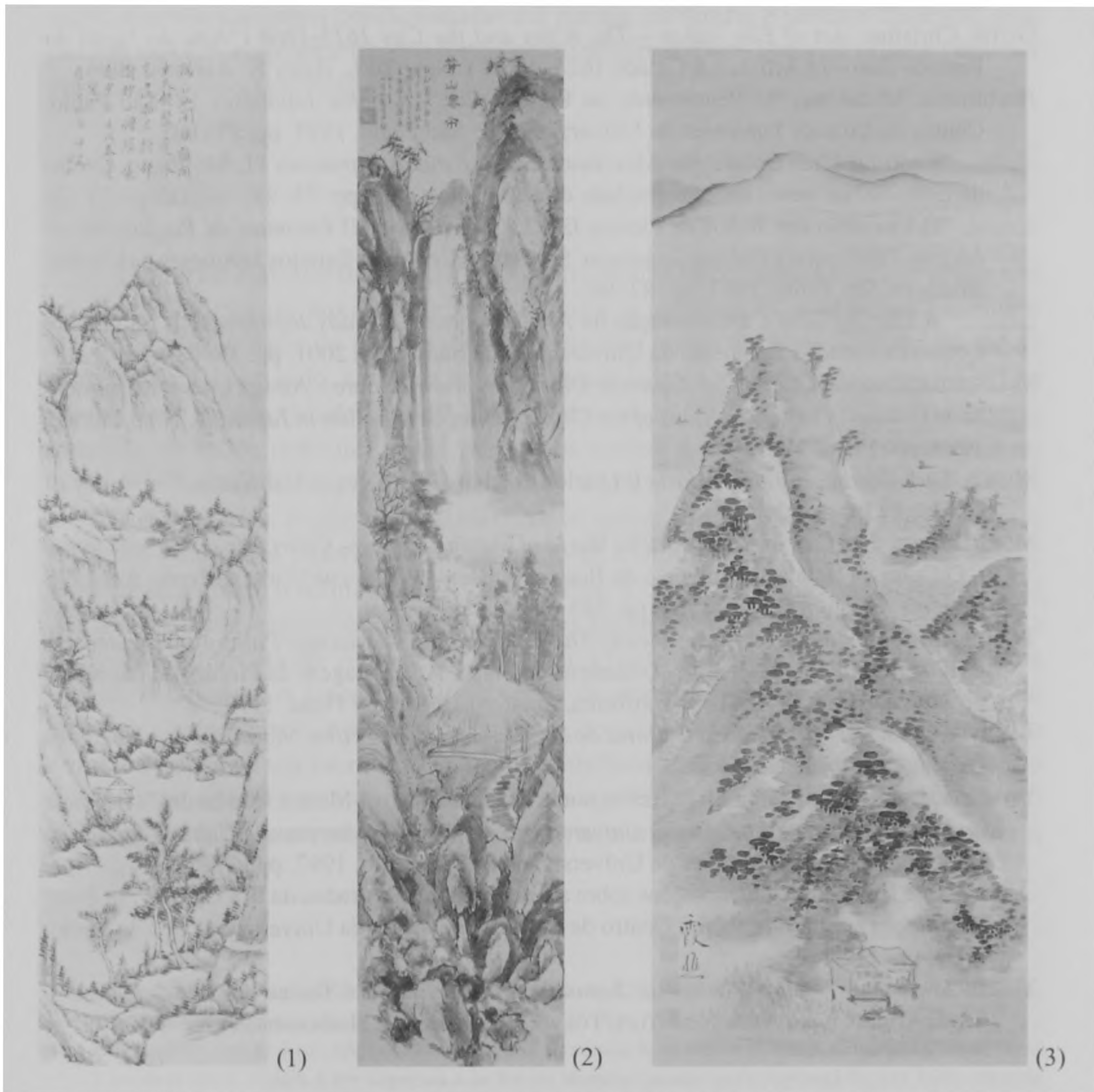


Ilustração 1. *Monte T'ien-t'ai*. I Fu-chiu. 1742. Tinta *sumi* sobre papel. 136 x 31 cm. In: Stephen Addiss (ed.), *Japanese Quest for a New Vision – The Impact of Visiting Chinese Painters, 1600~1900*.

Ilustração 2. *Cachoeira Minoo*. (Kizanbakufuzu, 箕山瀑布図), Minootaki, (箕面滝) Ike-no Taiga (池大雅). 1744. Pintura em rolo vertical. Tinta *sumi* e pigmentos leves sobre papel. 136,4 x 29,9 cm. In: Melinda Takeuchi, *Taiga's True Views: The Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan*.

Ilustração 3. *A Verdadeira Visão da Baía de Kojima*. (Kojimawan shinkeizu, 児島湾真景図) Ike Taiga. S/d. Pintura em rolo vertical. Tinta e pigmentos leves sobre seda. 99,7 x 37,6 cm. In: Melinda Takeuchi, *Taiga's True Views: The Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan*.



Ilustração 4. *Diário de Jornada aos Três Picos*. Ike Taiga. S/d. Sumi sobre papel. Álbum montado sobre biombo de oito painéis. Cada painel: 91 x 42,4 cm. In: Melinda Takeuchi, *Taiga's True Views: The Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan*.